

TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**DEL LIBRO A LA PANTALLA: ANÁLISIS DE LA
TRADUCCIÓN LITERARIA Y LA TRADUCCIÓN
PARA EL DOBLAJE DE *HOLDING THE MAN***

Autor/a: Aaron Gas Llaveró

Tutor/a: Maria D. Oltra Ripoll

Fecha de lectura/ Data de lectura: octubre 2020



Resumen/ Resum:

El objetivo principal del presente trabajo es analizar la traducción literaria y la traducción para el doblaje de *Holding the Man*. Para ello, detectaremos los principales problemas de traducción, que incluiremos en dos bases de datos, una para la novela y otra para la adaptación cinematográfica, y reflexionaremos sobre las diferentes técnicas de traducción usadas para resolverlos.

Los problemas de traducción en los que incidiremos son las unidades fraseológicas, los referentes culturales, el lenguaje coloquial y el argot, los términos relacionados con el colectivo LGTB o *queer* y los nombres propios. Asimismo, analizaremos el proceso de adaptación cinematográfica de la novela mediante la aplicación de las técnicas de traducción.

El trabajo consta de cinco partes claramente diferenciadas: en la primera, la introducción, presentaremos el trabajo, enumeraremos los objetivos que pretendemos cumplir con la realización del mismo y plantearemos dos hipótesis; en la siguiente parte, el marco teórico, se revisarán los conceptos teóricos que hemos aprendido en las diferentes asignaturas y que nos van a ayudar a realizar el análisis; después, en la metodología, se contextualizarán las obras objeto de estudio, explicaremos las razones que nos han llevado hasta su selección y las fases de las que consta el trabajo; a continuación, procederemos al análisis de los problemas de traducción más relevantes de sendas traducciones; finalmente, en la última parte, reflexionaremos sobre los resultados, revisaremos los objetivos e hipótesis, y consideraremos los intereses futuros derivados del análisis de las traducciones.

Palabras clave/ Paraules clau: (5)

Traducción literaria; traducción para el doblaje; técnicas de traducción; problema de traducción; traducción *queer*

Hoja de estilo: Servei de Comunicació i Publicacions de la UJI. Se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/nporiginals/>

A Maxi, Fabia, Santi y Santiago,

ausentes presentes

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mi tutora, Lola, por todos los conocimientos que me ha transmitido en las asignaturas en las que hemos coincidido, así como por sus consejos y su paciencia. No es fácil hacer carrera en la universidad, y menos en las condiciones actuales, cuando parece más una empresa que una universidad; por eso, cuando te cruzas con una profesora con vocación y que trabaja con dedicación, te das cuenta de lo injustamente valorada que está la figura del profesor. *Noms propis a banda, a tots els qui us atreviu a engrair els engranatges dels alumnes: moltes gràcies.*

En segundo lugar, me gustaría dedicar este trabajo a mi perra Susi, que me acompañó en todas las etapas educativas y con quien tantas horas de estudio compartí. También, especialmente, a mi abuela Fabia, a mi tío Santi y a mi abuelo Santiago, que nos han dejado a lo largo de este curso tan atípico, y a mi abuelo Maxi, que siempre me animó a «aprender letra» porque confiaba en que pudiera tener el futuro que él, niño en la guerra y adolescente en la posguerra, siempre soñó para los suyos. Allá donde estéis, espero que estéis orgullosos.

Por último, si escribo estos párrafos no es por los designios de la providencia o por contingencia del destino. Si he llegado hasta aquí es gracias al esfuerzo, coraje y apoyo incondicional de mis padres, que siempre han confiado en mí y se han sacrificado para que no les faltara nada a sus hijos. Luchar por un futuro mejor en una familia humilde y trabajadora en la que sacarse el graduado ya es un logro no es fácil, menos aún llegar a la universidad. A mí el sistema, de momento, no me ha fallado. Pero no todos pueden decir lo mismo.

Este trabajo es por todos ellos, los míos.

Gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. Justificación y motivación	7
1.2. Objetivos e hipótesis	7
2. MARCO TEÓRICO	9
2.1. Traducción literaria	9
2.2. Traducción audiovisual: el doblaje	10
2.3. Adaptación cinematográfica	12
2.4. Problemas de traducción	13
2.4.1. El concepto de problema de traducción	13
2.4.2. Problemas concretos de traducción	13
2.4.2.1. Fraseología	13
2.4.2.2. Referentes culturales	15
2.4.2.3. Lenguaje coloquial y argot	16
2.4.2.4. Traducción queer	16
2.4.2.5. Traducción de nombre propios	18
2.5. Técnicas de traducción	18
3. METODOLOGÍA	21
3.1. Contextualización del objeto de estudio	21
3.2. Justificación de la elección del objeto de estudio	22
3.3. Fases del trabajo	22
3.3.1. Toma de contacto con el objeto de estudio	22

3.3.2.	Revisión teórica	23
3.3.3.	Vaciado del corpus: sistematización en una base de datos	23
3.3.4.	Análisis de los problemas de traducción.....	25
4.	ANÁLISIS	27
4.1.	Fraseología	27
4.2.	Referentes culturales.....	28
4.3.	Lenguaje coloquial y argot.....	31
4.4.	Traducción <i>queer</i>	32
4.5.	Nombres propios y apelativos.....	34
4.6.	Adaptación cinematográfica	35
5.	CONCLUSIONES	38
5.1.	Reflexiones sobre los resultados	38
5.2.	Revisión de los objetivos e hipótesis	38
5.3.	Perspectivas de futuro.....	39
6.	BIBLIOGRAFÍA	41
6.1.	Bibliografía de las obras analizadas	41
6.2.	Bibliografía de las fuentes de consulta	41
7.	Anexos.....	44
7.1.	Bases de datos	44
7.2.	Análisis de la adaptación aplicando las técnicas de traducción	44
7.3.	Índice de figuras	49

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo vamos a analizar la traducción de una obra literaria y la traducción para el doblaje de su adaptación cinematográfica. La obra que nos ocupa es *Holding the Man*, escrita por el australiano Timothy Conigrave, que en castellano se ha traducido como *Amando en tiempos de silencio*, siendo esta una de las pocas traducciones que se hizo en todo el mundo. La película ha mantenido el título original de la novela en la que se basa; así pues, en la versión en castellano se ha optado también por *Holding the Man*.

1.1. Justificación y motivación

Cuando llegó el momento de reflexionar sobre el tema del Trabajo de Final de Grado, pensé que debía tener algún tipo de relación con la traducción audiovisual, ya que es el itinerario de especialidad en el que estoy matriculado. En el momento en que vi la oferta de temas, consideré que una buena opción sería el análisis de la traducción de una novela y su respectiva adaptación cinematográfica, puesto que el cine y la literatura son dos de mis pasatiempos preferidos; creía que podía resultar muy productivo y podría, así, plasmar todos los conocimientos y las competencias adquiridos a lo largo de estos cuatro cursos. No obstante, tenía muchas dudas sobre qué producto podía analizar y, mientras divagaba un poco por internet, con una plataforma de vídeos bajo demanda abierta, recordé una película que había visto el verano anterior, con la que había pasado un buen momento. Sabía que estaba basada en una novela que se había traducido al castellano, aunque con muy poca repercusión.

Por otra parte, me convencí de que era la mejor opción, no solo porque había disfrutado mucho viendo la película y me había emocionado la historia, sino también por los temas que esta trataba. Creo que es importante también dar visibilidad, en el ámbito académico y a través de nuestros trabajos, a la sociedad diversa en la que vivimos. Son pequeñas acciones que contribuyen a lograr un mundo más igualitario y más representativo.

1.2. Objetivos e hipótesis

Este trabajo presenta una serie de objetivos que pretendemos conseguir. Por una parte, tenemos los objetivos más generales, relacionados con la realización del trabajo en sí mismo; por otra parte, están los objetivos que guardan relación con el análisis del objeto de estudio.

Así pues, los objetivos son los siguientes:

- Aprender a realizar un trabajo de estas características de manera autónoma.
- Demostrar la adquisición de las competencias del grado.
- Elegir una obra literaria escrita en lengua inglesa que se haya adaptado al cine con sendas traducciones al castellano, pues constituirán el objeto de análisis.
- Hacer una revisión teórica según las características de las obras elegidas.
- Crear una base de datos que incluya los problemas de traducción más relevantes.
- Ser capaz de analizar una traducción, mediante la aplicación de los conceptos teóricos que hemos revisado.

Asimismo, vamos a plantear dos hipótesis tomando en consideración los conocimientos básicos que tenemos sobre las obras antes de su análisis:

- En primer lugar, las obras que vamos a analizar siguen una estrategia de traducción *queer*, es decir, mantienen todas las connotaciones *queer* y permiten nuevas posibilidades de lectura de manera disruptiva.
- En segundo lugar, al tratarse de una obra autobiográfica que empieza en la década de los 70 en Australia y está escrita por un joven gay, la variación lingüística (diatópica, diacrónica y diastrática) supone un problema de traducción que las traductoras han resuelto aplicando generalmente la técnica de la omisión y neutralizando las variantes dialectales que aparecen en la novela.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Traducción literaria

Los géneros literarios se han clasificado tradicionalmente en líricos (función emotiva, versificación frecuente, visión subjetiva y expresión del *yo*), dramáticos (representados ante un público mediante diálogos) y narrativos (Enríquez y Mendoza 2014, 90). Centrándonos en estos últimos, el acto comunicativo que los caracteriza se basa en la presencia de un narrador que cuenta una historia y no existirían sin el pacto tácito o expreso que se da entre el autor y el lector: este no ha de poner en duda lo que el autor manifiesta. Los principales géneros narrativos son: epopeya, fábula, cuento, romance y novela.

Enríquez y Mendoza (2014, 93) definen la novela, que es el subgénero que nos ocupa, de la siguiente manera: «Extensa y generalmente compleja narración en la que se cuenta una historia completa, normalmente con un personaje central que aparece enfrentado a la realidad», con una estructura y concepción variables. Más concretamente, el objeto de estudio es una autobiografía que, pese al debate existente sobre su clasificación, el *Diccionario de términos literarios* define como un «relato que un autor hace de su propia vida, convirtiéndose de este modo en protagonista de la obra» (Ayuso, García y Solano 1990 *apud* Fernández Urtasun 2000, 542).

Aunque tradicionalmente ha habido cierto recelo hacia la traducción literaria porque se creía que ninguna versión podía llegar a corresponder en sentido absoluto a un original (García Gavín 2013, 90), esta creencia ya se ha superado, puesto que la traducción literaria «permite saltar las barreras de la incomprensión y acercarse al mundo que nos pertenece a todos» (Álvarez Calleja 1997, 13). Así pues, Leys (2016, 8) y Arregui (2006, 1682) creen que los traductores deben tratar de identificarse con el autor para así poder reflejar los elementos que lo definen, principalmente el estilo; por otro lado, Álvarez Calleja asegura que es necesario reproducir el estilo para «no desvirtuar su carácter artístico [del autor]» (1997, 8). No obstante, Steenmeijer (2016, 287), por su parte, cree que tanto la lengua meta como el autor tienen estilos propios que el traductor difícilmente puede reproducir; por tanto, el texto meta diferirá del original.

Además de ponerse en el lugar del autor, el traductor de un texto literario ha de ponerse en el papel del lector antes de comenzar a traducir, pues la lectura que haga del texto es el primer paso para su posterior reexpresión en la lengua meta. Además, para intentar resolver algunas de las dudas que surjan de esta lectura o algunos problemas de traducción (las metáforas, los juegos de palabras, los referentes culturales, las referencias intertextuales o la ideología, entre otros, son las dificultades que presenta la traducción literaria), deberá también documentarse y consultar otros textos escritos por el autor o la autora, biografías, críticas o incluso otras traducciones que ya se hayan hecho de la obra en cuestión (Marco 2002, 88-89).

2.2. Traducción audiovisual: el doblaje

La industria audiovisual se ha convertido en uno de los nichos de mercado preferidos para quienes se dedican a la traducción, puesto que, en el mundo globalizado en el que vivimos actualmente y gracias a las plataformas de vídeo bajo demanda, el flujo de películas o series entre los países es constante y, consiguientemente, en nuestro país siempre hay necesidad de traducción para doblaje, que es la modalidad de traducción audiovisual (TAV) que vamos a analizar.

Según la clasificación de los géneros audiovisuales de Agost (1999, 31), nuestro objeto de estudio se enmarcaría, dentro del género dramático, en el subgénero de las películas, como se puede comprobar en el siguiente esquema:



Fig. 1: Esquema de la clasificación de los géneros audiovisuales de Agost (1999).

Por otra parte, según Chaume (2004, 165), los problemas específicos de esta modalidad de TAV están relacionados con el código lingüístico, el paralingüístico, el musical y de efectos especiales, el de colocación del sonido, el iconográfico, el fotográfico, el de planificación, el de movilidad, los gráficos y los sintácticos. Así pues, habremos de tener en cuenta cómo interactúan estos a la hora de traducir el guion.

Dicho esto, uno de los aspectos más relevantes del doblaje es el ajuste, que incluye la sincronía labial («respeto a los movimientos de articulación labial»), cinésica («respeto a los movimientos corporales») e isocronía, esto es, misma duración de las intervenciones (Chaume 2005, 7-8) y deberá respetarse en primeros y primerísimos planos, y en planos

detalle con mayor grado de consecución. El ajuste se priorizará al contenido del texto origen, ya que la falta de sincronía labial puede suponer una pérdida de credibilidad. Además, la audiencia suele ser crítica cuando no se observa una correcta isocronía. Cabe añadir que la similitud entre lenguas ayuda a ajustar el producto audiovisual (Chaume 2012, 77).

Si nos centramos en la traducción propiamente dicha, cabe destacar que surgen problemas con respecto a los títulos de las películas, los diferentes registros que puedan aparecer, el texto en pantalla, las referencias culturales, las referencias intertextuales, el humor, la ideología o la presencia de otras lenguas (Chaume 2012, 129-154).

No obstante, el primer y principal problema con el que se encuentran los traductores es que deben traducir guiones escritos (Payrató 1990 *apud* Agost 1999, 97) que han de caracterizarse por reflejar una oralidad que no es real, es decir, su objetivo es conseguir un registro oral que se reconozca como falso espontáneo: una lengua oral aceptable que parezca que nunca se ha escrito sobre papel (Chaume 2012, 81).

2.3. Adaptación cinematográfica

Zecchi (2012 *apud* Oltra 2016, 236-237) expone una serie de cambios que son inevitables en el proceso de adaptación de una novela a una película: en primer lugar, se pasa de un medio escrito a uno visual que incluye sonidos, imágenes, música, etc.; en segundo lugar, a diferencia del texto literario, la adaptación cinematográfica requiere un coste económico elevado; a continuación, el despliegue técnico y de infraestructuras que necesita una película no es comparable al que necesita un libro (solo en la fase de distribución); finalmente, el proceso de creación de una obra audiovisual implica la participación de muchas personas, mientras que, en una obra literaria, la autoría recae en una única persona.

García Luque (2005, 28-33) apuesta por la interdisciplinariedad y propone aplicar las técnicas de traducción a la adaptación cinematográfica, de manera que se abre una ventana de oportunidad para la Traductología. En la siguiente tabla se explican dichas técnicas:

Amplificación	• Introducción de precisiones ausentes en el texto original que se aplican a características de personajes, conversaciones o episodios de extensión variable.
Compensación	• Introducción de un elemento en un lugar distinto del original, sea información o recurso estilístico.
Compresión lingüística	• Síntesis o condensación de elementos lingüísticos.
Sustitución	• Por la naturaleza del canal visual y del acústico, se reemplazan elementos lingüísticos por paralingüísticos, esto es, prevalecen la imagen y el sonido.
Creación discursiva	• Se altera el contenido del original, pero se produce una equivalencia, pues el efecto que se pretende es análogo.
Elisión	• Omisión de elementos presentes en el original, debida a la necesidad de condensar información en el proceso de adaptación.
Traducción literal	• Palabra por palabra; en el contexto audiovisual, reproducción fiel y precisa del contenido original.
Generalización	• Neutralización, sobre todo de referentes culturales, históricos o detalles intrascendentes.

Fig. 2: Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica, según la propuesta de García Luque (2005).

2.4. Problemas de traducción

2.4.1. El concepto de problema de traducción

El concepto de problema de traducción se puede definir como «Un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada» (Nord 1988a *apud* Hurtado 2001, 282).

2.4.2. Problemas concretos de traducción

2.4.2.1. Fraseología

Las unidades fraseológicas (UF), que se caracterizan por su frecuencia de uso, institucionalización, fijación, idiomatización y variación (Corpas 2000 *apud* Marco 2002), presentan una serie de problemas según su dificultad. Oltra (2016, 74-75) considera que las UF pueden considerarse un problema de traducción, ya que pueden incluirse en las siguientes categorías:



Fig. 3: Las UF como problemas de traducción (Oltra 2016)

Asimismo, podemos distinguir, según sus características, diferentes tipos de UF. Aunque expertos como Conca o Gläser han hecho diferentes propuestas, usaremos como guía la clasificación de Corpas (2003 *apud* Oltra 2016, 60-61) para enmarcar nuestro objeto de estudio:

Unidades
fraseológicas

Colocaciones

Sintagmas con cierta estabilidad, alta frecuencia de uso y significado composicional.

Locuciones y frases hechas

Combinación estable de palabras con significado propio. Las frases hechas contienen siempre un verbo.

Enunciados fraseológicos

1. Paremias: «enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante». (Sevilla y Crida 2013, 106)

2. Fórmulas rutinarias, determinadas por la situación comunicativa

Fig. 4: Clasificación de las unidades fraseológicas (Corpas 2003).

2.4.2.2. Referentes culturales

Cuando nos encontramos con un referente cultural, hemos de tener en cuenta un conjunto de factores como la posición de la cultura meta en el contexto internacional, las relaciones entre la cultura meta y la original, las restricciones que la cultura meta impone al traductor, las intenciones y requisitos del cliente, la flexibilidad o las políticas lingüísticas de la cultura meta, entre otros (Chaume 1999 *apud* Oltra 2005, 89-90).

Aunque los límites pueden ser difusos, ya que algunos referentes culturales están interrelacionados y pueden enmarcarse en diferentes campos, Oltra (2005, 77-78) los clasifica en las siguientes áreas:

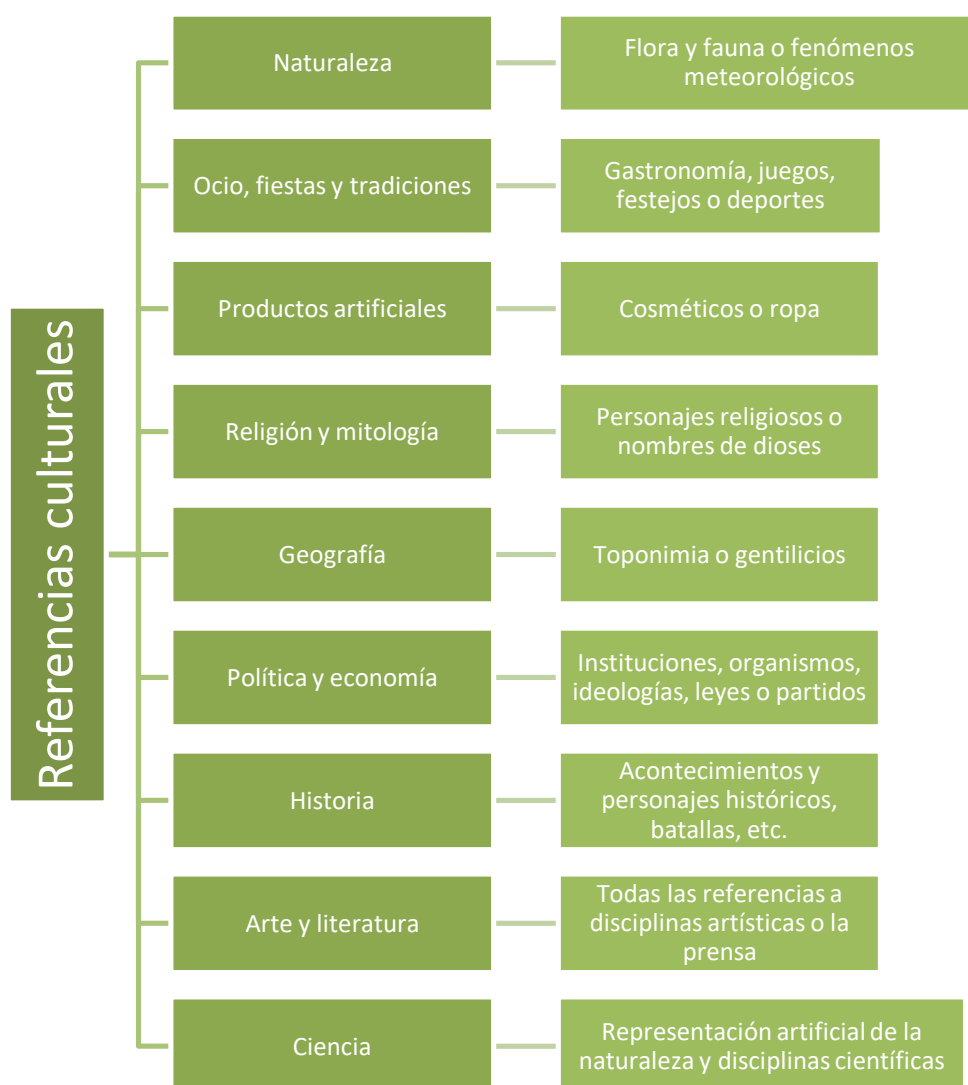


Fig. 5: Clasificación de los referentes culturales (Oltra 2005).

2.4.2.3. *Lenguaje coloquial y argot*

Si una obra se caracteriza por la presencia de lenguaje coloquial o de argot, este deberá aparecer reflejado en la versión traducida de la manera más fiel y natural posible. En el caso de las palabras tabú y las palabras malsonantes, Chaume (2012, 144) indica que, aunque no haya una equivalencia exacta, no debemos eliminarlas ni suavizarlas, sino buscar una opción con el mismo grado de fuerza y que encaje en el contexto.

2.4.2.4. *Traducción queer*

El traductor puede desempeñar un papel clave a la hora de dar a conocer a otra comunidad lingüística historias –reflejadas, por ejemplo, en los textos literarios–, en que existe una representación de la sociedad diversa. Así pues, como sugieren Baer y Kaindl (2018, 1): «Bringing together queer theory and translation studies should productively destabilize not only traditional models of representations, understood as mimesis, reflection, and copying, but also the authorial voices and subjectivities they project». De ahí que podamos proponer los estudios sobre Traducción como un área de investigación interdisciplinar que reúna los diferentes puntos de vista de las Ciencias Humanas y Sociales para entender las relaciones que se establecen entre los códigos textual y visual, y la sociedad (Savci 2018, 72).

Baldo (2018, 194, 196), por su parte, afirma que la traducción, en la esfera *queer*, se convierte en una actividad transformadora, en un acto político, puesto que se posiciona de manera crítica en relación con el poder: «Translators are social actors, in line with what theorists of the sociological turn in translation studies affirm, and translations have the capacity of producing new social networks and new queer thought, which generate, in turn, new translations».

Asimismo, la traducción *queer* constituye en sí misma una fuente de nueva terminología y conceptos que se trasvasan, así, de una lengua a otra y, por tanto, de una cultura a otra. No obstante, existen traducciones que no se caracterizan por respetar esta diversidad; no pueden considerarse, pues, traducciones *queer*. Como recuerda Santaemilia (2018, 19), la traducción se convierte en la doble cara de la moneda y puede tener como objetivo o problematizar las identidades sexuales o desarrollar una política inclusiva a través de la traducción. «Por tanto, una praxis *queer* deviene un lugar de resistencia a las

convenciones aceptadas, las tradiciones, la manera de identificarse, la manera de analizar y la manera de traducir».

Por su parte, Démont (2018, 157-168) propone tres estrategias para traducir textos literarios con presencia de personajes LGTB. La primera estrategia consiste en ignorar todo lo relacionado con el colectivo LGTB o lo *queer*, es decir, se trata de reescribir el texto desde un punto de vista hegemónico, faltando así al compromiso de fidelidad que el traductor tiene con el lector. La segunda estrategia es la que aminora la presencia de lo *queer* mediante la elección de equivalentes estrictos: a costa de reducir el potencial connotativo que pueden llegar a tener dichos términos, estas traducciones se centran en la denotación teniendo en cuenta una determinada política identitaria. Por último, la traducción *queer* reconoce la fuerza disruptiva de los términos y la recrea en el texto meta. Cualquiera que se enfrente a una traducción *queer* puede optar por criticar la supresión de lo *queer* en la traducción previa o desarrollar técnicas que permitan recrear en el texto meta lo que anteriormente habían eliminado o asimilado.

A queering mode of translation does its best to *translate* not only the semantic content [...], but to offer a translation that preserves the web of virtual connotative associations and, therefore, the text's ambiguities and potentially disruptive content, in order to open new possibilities of readings. [...] the queering translation remains constantly sensitive to the queerness of the text by voluntarily refusing to offer an "ultimate" translation, by resisting the temptation to close the translation on itself, and by offering commentary that preserves its fundamental ambiguities and highlights its potential interpretative *lignes de fuite*. Whether in its critical aspect or in its glossing aspect, the queering translation focuses on the choices and strategies that translators make in order to conceal, to congeal, or to leave open a disruptive queer content (Démont 2018, 168).

En relación con lo que acabamos de comentar, reproducir la ideología que desprende un texto es, al fin y al cabo, de vital importancia para que el discurso del texto origen quede reflejado en el texto meta, si bien no tiene un único significado fijo, sino que depende de cada lector y del contexto de recepción (Marco 2002, 87, 258).

2.4.2.5. Traducción de nombre propios

Como bien nos recuerda Moya (1993, 246), con respecto a la traducción de nombres propios no existe una norma como tal, sino que reina cierto relativismo y solo podemos hablar de lo que refleja la práctica traductora.

Así pues, tradicionalmente se han adaptado los nombres de papas, reyes, reinas y príncipes o princesas; también se adaptan los topónimos que cuentan con una forma arraigada en la lengua meta, ya que en general no se traducen (se transcriben o transliteran cuando conviene).

No obstante, como norma general, los nombres propios no se traducen a menos que cuenten con una forma reconocida en español o que tengan connotaciones. En algunos casos, como ocurre con los epónimos, se opta por añadir al nombre original un nombre genérico que sirve de explicación. En cuanto a los nombres de ficción, tampoco se suelen traducir o adaptar; sin embargo, en la práctica, podemos afirmar que «a mayor carga simbólica del signo del nombre, mayor es la obligación de traducirlo». En consecuencia, por ejemplo, un nombre como *Baisecul* podría adaptarse y ajustarse a la fonética de la lengua meta como *Lamecul*; los nombres alegóricos y los de indios también se han traducido tradicionalmente: *Prudencia* o *En pie con el puño en alto*, respectivamente. (Moya 1993, 235-239).

2.5. Técnicas de traducción

En el presente trabajo tendremos como referencia diversas propuestas de técnicas de traducción, como las de Vinay y Dalbernet (1958), Hurtado (2001) o Newmark (1988) adaptadas y actualizadas por la profesora Maria D. Oltra, que hemos utilizado en la asignatura de Traducción General Francés-Catalán TI0949 (2019-2020):

Técnicas de traducción	préstamo	consiste en incorporar una palabra o unidad terminológica del texto original al traducido Voilà
	calco	consiste en mantener la estructura o significado de la expresión en el texto meta «C'est pour ça que» > Es por eso que
	traducción literal	palabra por palabra «Keep off the grass» > Manteniu-vos fora de la gespa
	transposición	cambio de categoría gramatical «Il travaille à reproduire» > Treballa en la reproducció
	modulación	cambio del contenido con respecto a la formulación del texto a fin de adaptarlo a la expresividad de la lengua meta «It's not unusual» > Es muy habitual
	equivalente	término acuñado reconocido «Once upon a time» > Érase una vez
	adaptación	consiste en sustituir un elemento en la lengua original por otro que cause el mismo efecto en la meta «Baseball» > fútbol
	amplificación	según Hurtado (2001, 269), «paráfrasis explicativas o notas del traductor o a pie de página»
	condensación	reducir o concentrar la información «Voulez-vous que je téléphone pour faire venir une voiture?» > ¿Llamó a un taxi?
	omisión	exclusión consciente de información
	compensación	«expresión de elementos del contenido o del estilo en un punto del TT» diferente del TO para compensar pérdidas

Fig. 6: Lista de técnicas de traducción con ejemplos (adaptación de Oltra 2019).

No obstante, cabe señalar que, además de esta lista de técnicas generales, en el caso de las unidades fraseológicas, vamos a utilizar la propuesta específica de Oltra (2016, 97-101), aplicada a este problema de traducción en concreto, mientras que para los referentes culturales usaremos la lista que propone Chaume (2012, 145-146). Ambas quedan detalladas en las siguientes figuras:

UF→UF

- *for God's sake*→*¡por el amor de Dios!*

UF→No UF

- *take a crap*→*cagar*

UF→Recurso retórico relacionado

- *(to say) again and again*→*em vas dir i em vas repetir*

UF→Cero

- Se trata de una omisión cuando apenas tiene valor y para evitar repeticiones

UF→UFO en TM

- *walking dead*→*muertos andantes* en vez de *muertos vivientes*

No UF→UF

- *to be carried (someone)*→*llevar a cuestas*

Cero→UF

- *But an apple.*→*Pero manzana al fin y al cabo.*

Técnicas de edición

- Notas a pie de página, prólogo del traductor, etc.

Fig. 7: Técnicas de traducción específicas para las UF (Oltra 2016).



Fig. 8: Técnicas de traducción específicas para los referentes culturales (Chaume 2012).

3. METODOLOGÍA

3.1. Contextualización del objeto de estudio

En 1995, Penguin Random House Australia decidió publicar la autobiografía de Timothy Conigrave, quien la tituló *Holding the Man*. A lo largo de casi 300 páginas y con una prosa fluida, sencilla y directa, Tim nos narra su vida, que gira alrededor de su historia de amor con John Caleo, el capitán del equipo de fútbol, a quien conoce a mitad de los 70 en un colegio masculino de Melbourne.

Con honestidad y lucidez, Tim nos relata, de manera tan realista que parece estar reviviendo cada aspecto de su vida, las idas y venidas con John, sus pensamientos más profundos y los problemas con los que lidiaban las personas LGTB en las décadas de los 70 y los 80.

Tim refleja en su historia los pequeños peldaños que, como hombres gais, tuvieron que subir y que, sin embargo, no los llevaron a una vida plenamente igualitaria. No obstante, esta historia no solo trata del amor y sus vicisitudes, sino también de la muerte, la pérdida del ser amado, que probablemente fue lo que llevó al autor a dejar por escrito la historia de su vida (Timothy Conigrave murió pocos días después de finalizar sus memorias en octubre de 1994). Tim y John tuvieron que hacer frente a la pandemia del VIH-sida, que tantas vidas se llevó en aquellos años. De hecho, el sida, como podemos comprobar al leer la novela, se llamó en un primer momento GRID (*gay-related immune deficiency*), lo cual evidencia la estigmatización con la que tuvieron que cargar las personas del colectivo y contra la que todavía hoy en día se lucha.

Cabe destacar, asimismo, que esta obra ganó en 1995 el Premio de Derechos Humanos, en la categoría de No ficción, que entrega la Comisión de Derechos Humanos de Australia para «la promoción y protección de los derechos humanos y las libertades fundamentales».

Por otra parte, la traducción de la novela al castellano, de Ana Alcaina, se la debemos al empeño y disposición de la Editorial Egales, que se dedica a promover la literatura de temática LGTB, prácticamente inexistente e impensable en España hace décadas. Esta novela en concreto se encuentra descatalogada actualmente, pero hemos podido acceder

a ella gracias al servicio de préstamo interbibliotecario de la Generalitat Valenciana, pues estaba disponible en la Biblioteca Pública Municipal de Torrent 2.

Respecto a la película, traducida para el doblaje en español peninsular por Marta Escartín, teniendo en cuenta las dificultades del proceso de adaptación de una novela a una película, la historia aparece mucho más condensada en su versión cinematográfica, pero conserva la intensidad y la esencia de la novela. La película, dirigida por Neil Armfield y protagonizada por Ryan Corr y Craig Stott, se estrenó en 2015 y generó grandes expectativas en Australia. El guion lo firma Tommy Murphy, quien ya se había encargado de la adaptación de esta historia al teatro en 2006. Recibió críticas positivas y se destacó sobre todo la química entre los dos actores, que vivieron como una pareja real durante el rodaje.

3.2. Justificación de la elección del objeto de estudio

La justificación de la elección de las obras objeto de estudio está estrechamente relacionada con la exposición de motivos y justificación que hemos hecho anteriormente, pues lo que se pretende con el análisis de estas obras es dar visibilidad a la sociedad diversa actual.

Asimismo, siempre se nos ha recomendado hacer el Trabajo Final de Grado sobre un tema que sea de nuestro agrado e interés y que nos permita trabajar con ganas y motivación.

3.3. Fases del trabajo

3.3.1. Toma de contacto con el objeto de estudio

En primer lugar, conviene recordar que necesitábamos elegir una obra que se hubiera adaptado al cine. La obra en sí debía estar escrita originalmente en una de nuestras lenguas de trabajo, inglés o francés, y disponer a su vez de una traducción en alguna de nuestras lenguas maternas, catalán o español. En este caso, se trata de una obra escrita en inglés, cuya adaptación cinematográfica se hizo también en esta lengua, y contamos con la traducción de la novela y la traducción para el doblaje en español.

Como ya hemos explicado, la primera toma de contacto fue con la película; por lo tanto, el primer paso fue visualizarla en versión doblada. A continuación, compramos la edición de la novela original que salió a la venta con ocasión del estreno de la película y nos

dispusimos a buscar la traducción al español, que finalmente pedimos prestada en una de las bibliotecas de Torrent.

3.3.2. Revisión teórica

El siguiente paso era hacer una revisión teórica para profundizar en algunas nociones que resultan de vital importancia para el posterior análisis: traducción literaria, traducción para el doblaje, problema de traducción o técnica de traducción son solo algunos de los conceptos que hemos desarrollado y que nos servirán como herramientas conceptuales para nuestro análisis.

3.3.3. Vaciado del corpus: sistematización en una base de datos

El proceso por el que hemos optado en esta fase ha sido leer un capítulo en inglés, seguido del mismo en su versión traducida, mientras anotábamos en una libreta los problemas de traducción que nos parecían más relevantes, las correspondientes soluciones que había encontrado la traductora y las páginas donde se hallaban, pero, como teníamos la limitación de tiempo propia de un préstamo bibliotecario, dimos prioridad a la lectura de la traducción. En consecuencia, el proceso sufrió un ligero cambio, pues la lectura del original pasó a ser secundaria: hojear y consultar aquellos pasajes que, después de la lectura de la traducción, creíamos que podían ser significativos para su posterior análisis.

Más tarde, volvimos a visionar la película, pero esta vez en los dos idiomas a la vez para poder recopilar datos de manera más exhaustiva y rigurosa.

Una vez realizado el vaciado del corpus de estudio, creamos dos bases de datos en Google Drive, que nos han permitido clasificar los diferentes problemas de traducción encontrados según su naturaleza. Así pues, según los ejemplos que habíamos recopilado de la novela, creamos las siguientes hojas:

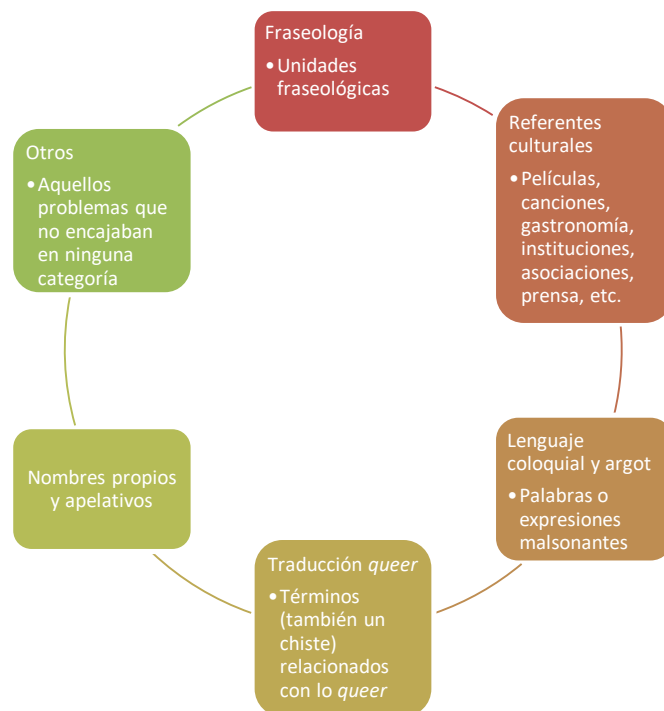


Fig. 9: Hojas de las bases de datos de nuestro corpus de análisis.

Cada hoja presenta 6 columnas: *original*, donde hemos anotado el fragmento en inglés que contiene el problema de traducción analizado en cada caso; *traducción*; *significado*, en aquellos casos en que era necesario añadir algunas observaciones; *técnica de traducción*; *comentarios*, donde encontramos algunas aclaraciones sobre norma lingüística, cotexto e información cultural o contextual (véase Figura 10).

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	TCR	Original	Traducción	Significado	Técnica de tr.	Comentarios		
2	-2:03:02	He's holding the man	Lo está agarrando		UF>No UF	https://www.lexico.com/definicion/hold_the_man		
3	-1:57:57	Break a leg	Mucha mierda		UF>UF			
4	-1:57:20	they haven't the guts to	no tienen el valor de		UF>UF			
5	-1:50:32	I'm all ears	Soy todo oídos		UF>UF			
6	-1:49:38	I beg your pardon!	¿Cómo dices?		UF>No UF			
7	-1:48:29	will you go round with me?	¿quieres salir conmigo?		UF>No UF			
8	-1:42:05	the topic of conversation	la comidilla		UF>No UF			
9	-1:34:55	Are you fucking kidding?	¿Estás de coña?		UF>UF			
10	-1:33:19	Run like the clappers	Corred como liebres	Go very fast, in a vigorous manner.	UF>UF	Lo dice un señor mayor.		
11	-1:23:51	You think I'm not making sense	Creas que estoy loco		UF>No UF			
12	-1:15:27	You had jolly well better get him out quick smart!	Pues será mejor que lo saques enseguida de aquí como sea.		UF>No UF			
13	-1:14:20	No, you're not.	De eso nada		No UF>UF			
14	-1:01:51	promise you won't make a big deal	Prométeme que no armarás un follón		UF>UF			
15	-0:54:40	Good to give the new wheels a run.	Tenía que probar el coche.		UF>No UF			
16	-0:53:43	Give it a go.	Inténtalo.		UF>No UF			
17	-0:51:04	That's a bit over the top, isn't it?	¿Eso no es pasarse?		UF>No UF			
18	-0:50:47	Why don't you pull your head in, Tim?	¿Por qué haces esto, Tim?	Be quiet!	UF>No UF	https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pull-your-head-in		
19	-0:48:18	I'm making a mess	Lo estoy poniendo todo perdido		UF>UF			
20	-0:47:18	They wanted to fall apart alone	No quería que les viera derrumbarse.		UF>No UF			
21	-0:41:02	It's seeing him in pain.	Es el verlo así.		UF>No UF			
22	-0:34:17	in a good mood	bromeando		UF>No UF			
23	-0:24:08	Be it on your conscience	Que quede en tu conciencia.		UF>UF			

Fig. 10: Captura de la base de datos de nuestro corpus de análisis.

3.3.4. Análisis de los problemas de traducción

Tras crear la base de datos y vaciar en ella todos los problemas de traducción, pasos indispensables para llevar a cabo el presente trabajo, hemos procedido a su análisis.

La sistematización del proceso mediante una base de datos deviene esencial para realizar el análisis de manera rigurosa y también lo simplifica, ya que nos permite visualizar la información rápida y ordenadamente.

Realizaremos un análisis cualitativo con el fin de explicar las diferentes técnicas de traducción que se han utilizado para resolver los problemas de traducción; asimismo, intentaremos averiguar los posibles motivos que han llevado a las traductoras a optar por una u otra, para lo cual escogeremos los ejemplos más representativos y los que pueden

haber entrañado más dificultades. También llevaremos a cabo un análisis cuantitativo, es decir, haremos un recuento de las técnicas que se han aplicado para resolver cada problema analizado con el objetivo de ver si los resultados corroboran las hipótesis planteadas inicialmente.

4. ANÁLISIS

4.1. Fraseología

Los datos del gráfico nos arrojan una tendencia clara: mientras que en la novela se ha intentado conservar las UF y, cuando no ha sido posible, se ha intentado compensar las posibles pérdidas usando la técnica No UF>UF, en la película, por las restricciones que conlleva una buena sincronía, predomina la técnica UF>No UF. Así pues, de 68 ejemplos encontrados en la novela, observamos que se ha aplicado la técnica UF>UF en 34 ocasiones, la UF>No UF, en 12, y la No UF>UF, en 19; en menor medida tenemos ejemplos de las técnicas UF>UFO en TM (2) y UF>Recurso retórico relacionado (1). Para los 23 ejemplos de la película, se ha aplicado la técnica UF>No UF en 14 ocasiones, la UF>UF en 8 y la No UF>UF solo en 1.

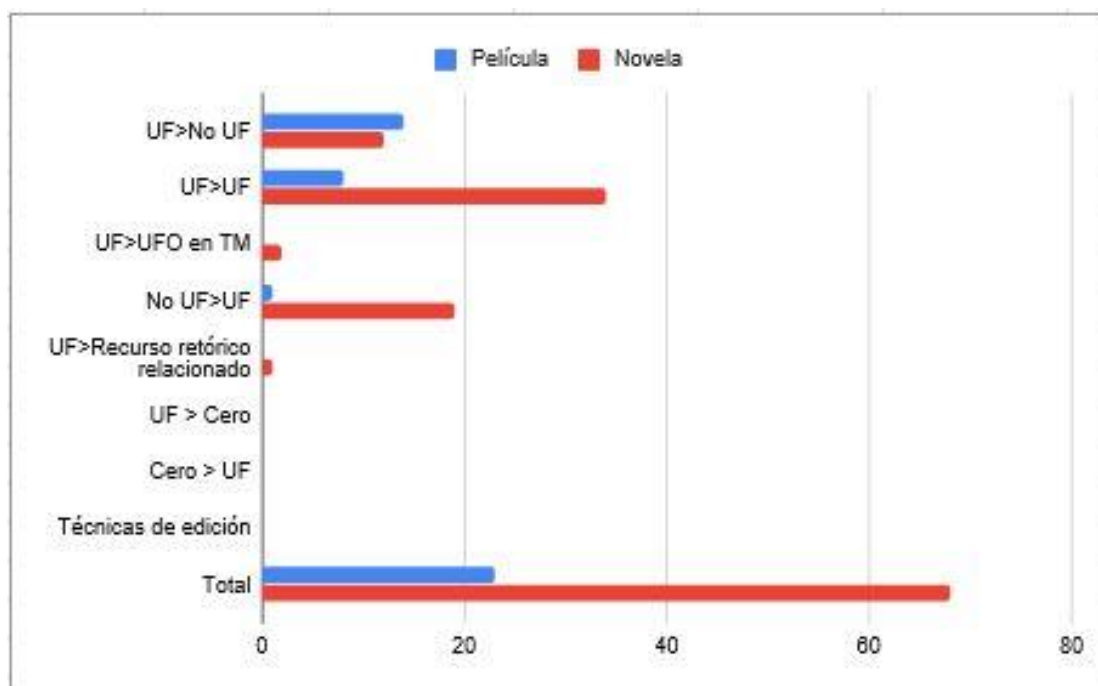


Fig. 11: Recuento de las técnicas empleadas para las UF.

El primer ejemplo que vamos a comentar aparece tanto en la novela como en la película: se trata de «Break a leg», una UF con la que se desea suerte antes de una actuación. Mientras que en la película se traduce por una UF equivalente, «Mucha mierda», en la novela se utiliza la UFO, traducida en el texto meta. Esta decisión viene justificada por el contexto, diferente del de la novela, pues John se hace daño jugando a rugby y acaba con una escayola donde Tim escribe «Cuando te dije “rómpete una pierna”, sólo trataba de

desearte suerte», un juego de palabras difícil de mantener en el TM y que probablemente solo entiendan quienes conozcan la UF original.

La traductora de la novela, quizás para compensar aquellos casos en los que no se ha traducido una UF por otra, utiliza en muchas ocasiones la técnica No UF>UF. Algunos ejemplos son: «Before I knew it» por «En un abrir y cerrar de ojos», «you're tricking us» por «nos estás tomando el pelo» o «John was stunned» por «John se quedó de piedra». No solo se compensan posibles pérdidas, sino que así la lengua del TM parece más natural. En el primer caso, gracias a la referencia temporal que proporciona el adverbio *before*, junto con el significado que aporta el verbo («darse cuenta»), se ha podido traducir por dicha locución, que, según el *DEL*, significa «en un instante» o «con extraordinaria brevedad». El segundo caso no entraña dificultad alguna, pues «tomar el pelo» es una locución frecuente en la lengua coloquial de la cultura meta que encaja perfectamente en el contexto en que se dice teniendo en cuenta el significado del verbo *trick*, que, según el *Cambridge Dictionary*, significa «to deceive by cunning or artifice». Respecto al tercer ejemplo, el verbo en LO significa «to shock or surprise someone very much», por lo que la locución «de piedra» («atónito, paralizado por la sorpresa») mantiene la misma cuantificación de grado.

Por su parte, en la película, se traduce la UF «Run like the clappers» por «Corred como liebres», una UF de igual grado de informalidad y significado, aunque la locución inglesa es arcaica (lo grita un señor mayor en la década de los 70), mientras que la española sigue vigente. Asimismo, traducir «That's a bit over the top, isn't it?» por «¿Eso no es pasarse?» obedece a la necesidad de respetar la sincronía labial, sobre todo del fonema oclusivo bilabial /p/, que es el más destacado al articular; por esa razón, se busca una perífrasis con el significado de la UF.

4.2. Referentes culturales

Respecto a los referentes culturales, que aparecen con mayor frecuencia en la novela (97 ejemplos), podemos afirmar que prevalecen las técnicas de traducción más extranjerizantes. Se ha aplicado la técnica de la conservación en 28 ocasiones en la novela y en 6 en la película, mientras que la traducción literal se ha aplicado 40 y 4 veces, respectivamente. Asimismo, destaca la traducción explicativa (10) y la traducción creativa o compensación (6) en la novela; el resto de técnicas, tanto en la novela como en

la película, se han aplicado en menor medida. El motivo que explica esta inclinación radica en la tipología de los referentes culturales, ya que la mayoría o bien son conocidos por el público de la cultura meta, o bien pueden entenderse con facilidad en su contexto. Asimismo, el predominio de las técnicas más extranjerizantes permite situar al lector o espectador en el contexto histórico de la historia, lo cual facilita su plena inmersión en el mismo. Dicho esto, podemos dilucidar cuáles han sido las directrices que han seguido las traductoras a la hora de enfrentarse a sendos encargos.

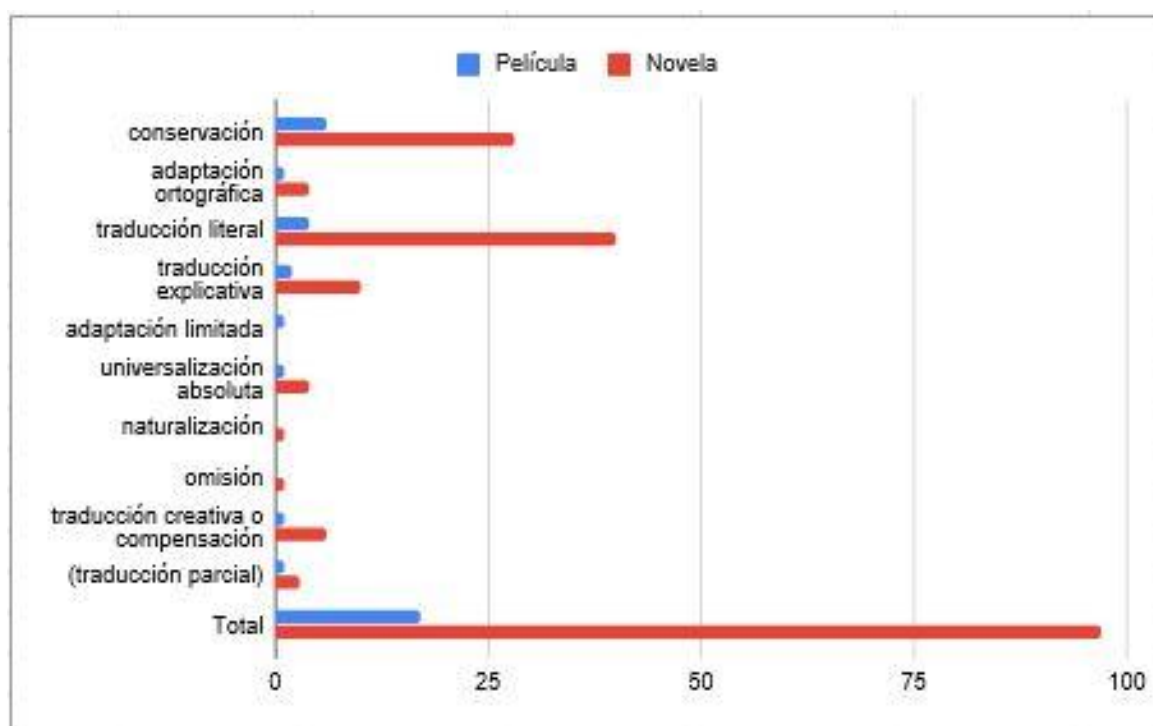


Fig. 12: Recuento de las técnicas empleadas para los referentes culturales.

En general, podemos afirmar que tanto los títulos de las canciones como los de las series o películas se han conservado en LO. No obstante, se han mantenido los títulos que ya disponían de traducción. Por ejemplo, la serie *Lost in space*, emitida a finales de los 60, ya se conocía en español con el nombre *Perdidos en el espacio*. En este caso, pese a que los títulos de las obras audiovisuales se rigen por criterios de *marketing*, se ha utilizado la técnica de la traducción literal. Lo mismo ocurre con *Nine to Five*, que se traduce en la película como *De nueve a cinco*; sin embargo, el título con el que ya se conocía era *Cómo eliminar a su jefe*, traducido de manera creativa, que es la opción que presenta la novela. De esta manera, el público, a menos que conozca el título original y, a partir del mismo,

pueda deducir de qué película hablan, pierde la referencia. Este error se puede deber a las restricciones del doblaje, esto es, la sincronía, o a una falta de documentación o revisión.

Asimismo, se han conservado en LO los nombres de los establecimientos de ocio, no así los nombres de asociaciones, instituciones u organismos, que se han traducido de manera literal o explicativa. Por ejemplo, se ha mantenido la sigla NIDA, pero se ha añadido el significado de las siglas, esto es, «NIDA, Instituto Nacional de Arte Dramático» (en la película, por restricción temporal y sincronía labial, no se ha descompuesto la sigla). Se ha seguido el mismo procedimiento con ASIO, traducida como «la ASIO, la Agencia Australiana de Inteligencia y Seguridad».

Por otra parte, para las referencias relacionadas con la comida, sobre todo las marcas, se ha optado por las técnicas más domesticantes. Las marcas australianas Tim Tams, Darrell Lea o Vegemite desaparecen porque no se conocen en nuestra cultura. Tim Tams son unas galletas, pero se opta por una traducción creativa, «y esas porquerías», por lo que se pierde la referencia cultural; podría haberse naturalizado escogiendo una marca de galletas conocida en la cultura meta, pero se perdería la coherencia. Vista en su contexto, la solución que aporta la traductora resulta natural: «¿por qué comes MacDonald's¹ y esas porquerías?». Por su parte, Darrell Lea es una marca de chocolate, lo cual queda patente en el TO; se prefiere hacer una adaptación, más concretamente una universalización absoluta, al traducirlo por «chocolatinas». También se ha preferido esta técnica para Vegemite, que es la marca de un producto untado marrón elaborado con extracto de levadura, muy popular en Oceanía, traducido como «colorante». En el caso de «lollies», se opta por «chupachups», que proviene de la marca registrada española del mismo nombre y que recoge el *DLE*. Si bien conceptualmente son equivalentes, podemos decir que con esta traducción se ha naturalizado el referente. Finalmente, el concepto de «nibbles», un término que en Australia se utiliza para designar los típicos aperitivos que se sirven en una fiesta, se ha traducido como «algo para picar» y «cosas para picar»; en consecuencia, la técnica escogida ha sido la traducción explicativa.

Dicho esto, hallamos ejemplos más extranjerizantes, como «Beef Burgundy», traducido como «ternera de Borgoña», «stewed rhubarb», traducido como «rubarbo estofado» o,

¹ La traductora adapta ortográficamente el nombre de esta cadena de comida rápida, probablemente sea un fallo de revisión.

en la película, «casserole», traducido como «guiso». Se opta por la traducción literal porque son recetas conocidas por el público. En el caso de *gelato* o *tartufo*, la traductora ha decidido seguir la misma técnica que el autor, es decir, conservar los referentes en LO para conseguir el mismo efecto en el TM.

4.3. Lenguaje coloquial y argot

El siguiente gráfico muestra, por norma general, la prevalencia de los equivalentes funcionales (11 ejemplos de 17 en la novela y 7 de 16 en la película) y la traducción literal (2 y 4, respectivamente), aunque también destaca la modulación, que se ha aplicado 3 veces en cada obra, como comprobaremos en el análisis de algunos ejemplos a continuación. Los datos sugieren, pues, que el lenguaje coloquial y el argot están presentes en LM y, en consecuencia, no se altera la expresividad del TM.

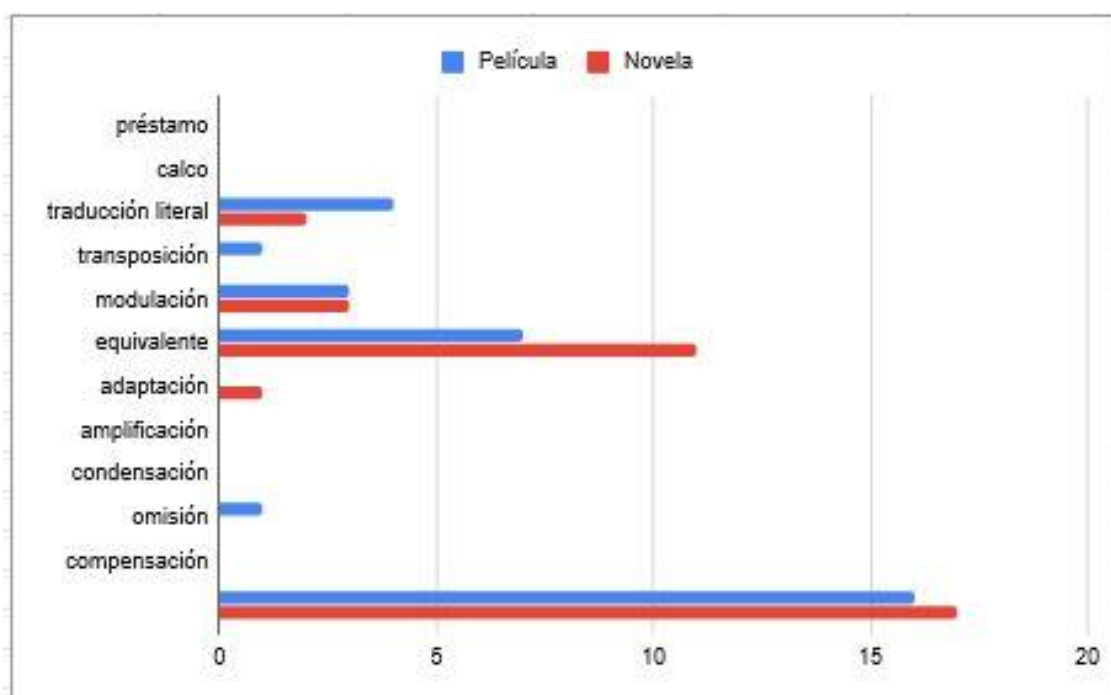


Fig. 13: Recuento de las técnicas empleadas para el argot.

Como veníamos diciendo, el argot debe quedar reflejado en el TM para que la traducción sea fiel; a esto hay que añadir que los términos escogidos suenen creíbles en la LM. Para la mayoría de términos se han buscado equivalentes funcionales. Así pues, «Fuck you!» se ha traducido por «Vete a la mierda» y «Mierda», «sick to death» por «hasta las pelotas» o «Bummer» por «¡Qué coñazo!». También podemos destacar que para los insultos se ha

optado por términos de igual fuerza y que encajaban en el contexto: «slag» por «guarra», «hooker» por «puta» o «You fucking poxy traitors» por «Malditos traidores».

Sin embargo, en otras ocasiones, se ha debido cambiar ligeramente el contenido para priorizar las preferencias expresivas de la LM. De este modo, encontramos «Ha fucking ha!» en la novela, traducido como «¡Y una mierda!», y «That was fun-fucking-tastic», traducido en la película como «Eso ha estado de puta madre».

4.4. Traducción *queer*

Durante muchos años los neologismos asociados al colectivo LGTB han tenido su origen en la lengua inglesa. Por ello, los préstamos (5 ejemplos de un total de 34 en la novela) destacan en esta gráfica más que en cualquier otra. No obstante, el equivalente y la traducción literal predominan tanto en la película como en la novela. El motivo por el que destaca el equivalente (16 ejemplos en la novela y 8 de un total de 21 en la película) es el hecho de que todas las lenguas tienen términos peyorativos acuñados para el colectivo, mientras que, en el caso de la traducción literal (5 ejemplos en la novela y 7 en la película), es la facilidad para traducir mediante esta técnica el nombre de asociaciones o bares *queer*, entre otros. La modulación, por su parte, destaca por el hecho de haber alterado las connotaciones de algunos términos *queer* (6 ejemplos en la novela y 4 en la película).

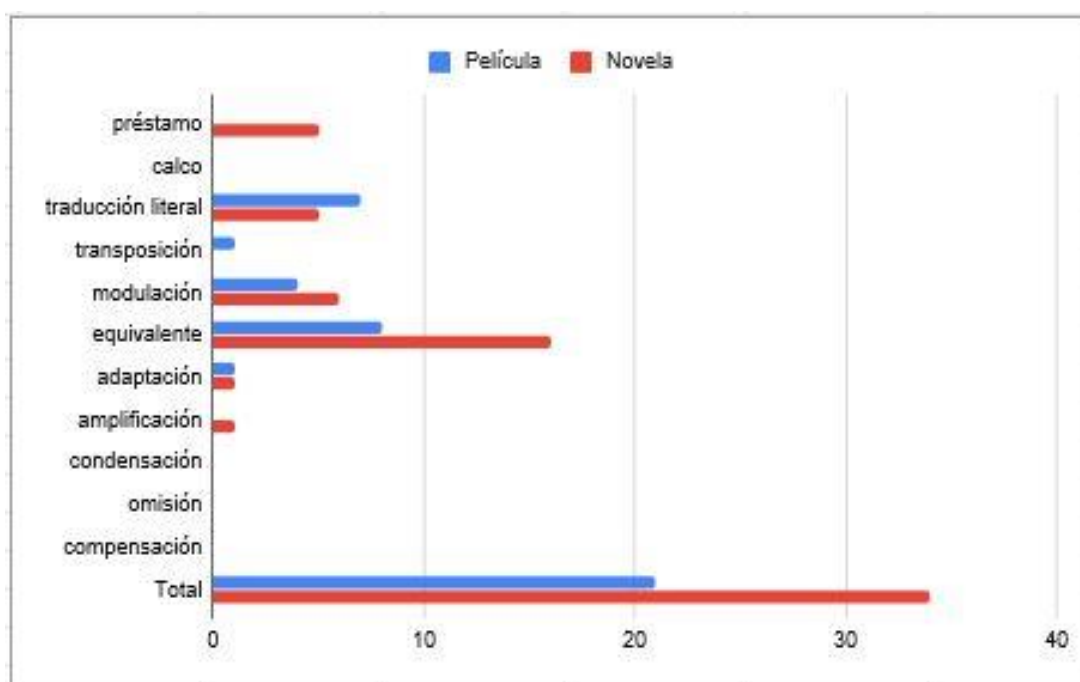


Fig. 14: Recuento de las técnicas empleadas para los términos *queer*.

Por lo que al análisis cualitativo respecta, si bien las traductoras han respetado el TO y se han mantenido fieles a la hora de traducir todos los términos relacionados con el colectivo, también es cierto que, en algunas ocasiones, se han servido de la modulación, en un intento de no estigmatizar y compensar la pérdida connotativa que durante años ha supuesto la invisibilización de lo *queer*. Así pues, en la novela conocemos que, en un primer momento, el VIH se conoció en la cultura de origen como GRID, esto es, *Gay Related Immune Dysfunction*. Es probable que la única opción de traducción en LM fuera «VIH: Virus de Inmunodeficiencia Humana», puesto que el otro término no llegó a tener un equivalente arraigado en nuestra cultura. Asimismo, se ha traducido «tranny» por «travesti». Los principales diccionarios en lengua inglesa (*Oxford Learner's Dictionaries*, *Cambridge Dictionary*, *Collins* o *Merriam Webster*) coinciden en que este término es peyorativo. Sin embargo, *travesti* en español no tiene las mismas connotaciones negativas. Si bien *travesti* ya es una opción reparadora teniendo en cuenta el contexto de la década de los 80, cuando la situación y visibilidad de estas personas era mucho peor, quizás hoy en día se habría preferido el término *trans*, que, como recoge el *Diccionario panhispánico del español jurídico*, «ampara múltiples formas de expresión de identidad sexual o subcategorías como transexuales, transgénero, travestis, variantes sexuales, u otras identidades de quienes definen su sexo como “otro” o describen su identidad en sus propias palabras».

En cuanto a otros términos ofensivos, se ha optado por los equivalentes en LM. Así pues, «poofter» se ha traducido, tanto en la película como en la novela, como «marica» o «maricón», y «fucken smartarse poofter» por «mariconazo de mierda», es decir, se ha intentado mantener el grado de fuerza del original en el contexto en que se dicen esos insultos. «Dyke», por su parte, se ha traducido como «bollera» en la novela, pero en la película se ha suavizado y se ha optado por «lesbiana», que no es un término peyorativo como sí lo son tanto *dyke* como *bollera*. Un caso similar es el de «sex workers», que en la novela se ha traducido como «chaperos», mientras que en la película optan por «clientes». Esta decisión probablemente se deba a la sincronía labial; además, encaja en el contexto, pues Tim se refiere a ellos como clientes por la asistencia que les brinda a través de un teléfono de ayuda, es decir, se deduce del contexto, aunque con esa denominación se haya diluido el concepto.

4.5. Nombres propios y apelativos

Como los datos reflejan, la técnica más utilizada ha sido el equivalente. La principal razón es que se ha optado por vocativos afectivos funcionales. Así pues, de 40 ejemplos encontrados en la novela, se ha aplicado la técnica del equivalente en 24 ocasiones, mientras que en la película se ha aplicado en 7 de 13 ejemplos, es decir, se ha aplicado en más de la mitad de ejemplos en ambas obras. La técnica del préstamo se ha aplicado en 4 ocasiones en la novela y en 3 en la película; también destaca la traducción literal en la novela (7 ejemplos). El resto de técnicas se han aplicado en menor medida (hasta 5 técnicas no se han utilizado en ninguna ocasión). Es remarcable la aparición de préstamos, aunque se entiende por el hecho de que, en la práctica, los antropónimos no se traducen.

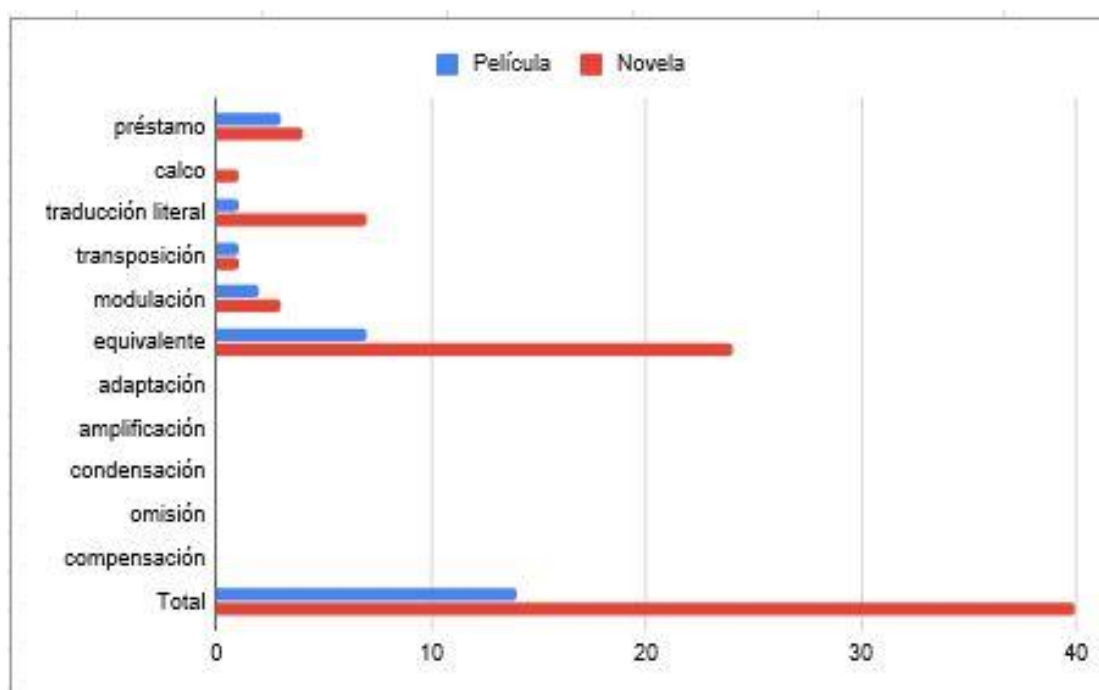


Fig. 15: Recuento de las técnicas empleadas para los nombres propios y apelativos.

Sin embargo, hay algunos casos que, por su carga simbólica, se ha decidido traducir. Destaca «Biscuit», que se ha traducido literalmente por «Galleta» en la novela, mientras que en la película se ha mantenido en LO. Biscuit es el apodo de uno de los mejores amigos del instituto de Tim. En producciones más importantes, se dispone de una base de datos donde se comparte toda la información para que los términos utilizados en una novela que ya ha sido traducida se mantengan en la traducción de la adaptación, pero este no es el caso y, quizás por eso, no ha habido una unificación de criterios. En la novela,

ocurre lo mismo con «Paul One» y «Paul Two», dos personajes que no aparecen en la película y que se traducen como «Paul Uno» y «Paul Dos», respectivamente.

Respecto a los apelativos afectivos, se ha decidido usar equivalentes funcionales: «puppy» por «cachorrito», «Love» por «Preciosa» o «Honeybear» por «Terroncito» son algunos ejemplos.

Por otra parte, los topónimos italianos se han adaptado, puesto que cuentan con una versión arraigada en nuestro idioma («Rome» por «Roma» o «Florence» por «Florenxia»), pero los australianos se han conservado en LO (Melbourne o Sydney, aunque tradicionalmente se suele escribir Sídney).

4.6. Adaptación cinematográfica

Al tratarse de la adaptación cinematográfica de una autobiografía, la técnica de traducción más utilizada ha sido la elisión, pues muchísimos fragmentos desaparecen en la película por la necesidad de condensar toda la vida del autor en 2 horas. Por este mismo motivo, en la mayoría de escenas, como vamos a demostrar, se han aplicado diversas técnicas de traducción.

La novela comienza con un breve repaso de la infancia de Tim que no vemos en la película, ya que esta, al centrarse en la relación amorosa, comienza directamente en la adolescencia, cuando Tim conoce a John. Otro fragmento que se omite en la película es el viaje que hacen a Italia. Es evidente que la razón de hacer desaparecer este fragmento es la restricción temporal, pero resulta curioso que, desde el punto de vista de la narrativa audiovisual, se haya eliminado, puesto que Tim y John prometen volver (John es de ascendencia italiana y quedan prendados del país) y, de hecho, Tim vuelve una vez que John ha muerto. La novela acaba con la carta de despedida que Tim le escribe a John en su vuelta a Italia y la película comienza y acaba precisamente con ese viaje. Teniendo en cuenta que el viaje a Bali también se omite, podría decirse que, con la excepción del último, que lo mantienen por su importancia, los viajes se han considerado como secundarios y desaparecen casi de manera sistemática.

En otro momento de la película, se utilizan dos técnicas a la vez, la compensación y la creación discursiva. En la novela, Tim narra dos viajes con dos grupos de amigos

diferentes, mientras que en la película se hace una mezcla de ambos; por tanto, se altera el contenido original. En el primer viaje, Matthew, Neil, Patrick, Rhys y Tim pasan el tiempo pescando, bebiendo y jugando a las cartas; también salen a correr desnudos de noche. En la película aparecen todas estas acciones, pero con el grupo con el que Tim hace el segundo viaje, es decir, Galleto, Eric, Rick y John. También aparece una escena perteneciente a este viaje: cuando Tim y John están intimando y los pillan los amigos. No obstante, mientras que en la novela es una escena aceptada y normalizada (Tim siente una sensación de pertenencia y se forma una pandilla real), en la película existe cierto rechazo inicial por parte de los amigos, aunque lo normalizan rápidamente.

Muchos de los diálogos son iguales tanto en la novela como en la adaptación, esto es, se opta por la traducción literal, por ejemplo, cuando la familia de John conoce a Tim en la comida que organizan los Caleo, en la conversación en que Tim se le declara a John por teléfono o la de Tim con su padre sobre la boda de su hermana. También se opta por esta técnica cuando Tim comunica a sus padres que tienen VIH, si bien el momento y el lugar no son los mismos. Tim quiere contarle antes de la boda, pero lo frenan, mientras que en el filme sí que lo cuenta antes, a pesar de los intentos de frenarlo. Además, se junta este momento con el descubrimiento de que probablemente fue Tim el que contagió a John (en un principio creyeron que fue al revés). En la novela, esta conversación tiene lugar tiempo después. Por tanto, otras técnicas utilizadas en estas escenas serían la compensación y la creación discursiva.

Cuando Tim y John se dan un tiempo, Tim comienza a explorar su sexualidad y lleva una vida de desenfreno. Si bien en la novela todos estos momentos se desarrollan en diferentes pasajes, en la película se concentra en un solo fragmento en el que se ven imágenes de saunas, drogas, discotecas y cuartos oscuros y en el que destaca la música. Así pues, estamos ante un claro caso de compresión lingüística, por la condensación de toda la información, pero también ante uno de sustitución por la ausencia de diálogos y la prevalencia de los canales visual y acústico.

Por otra parte, otro caso claro de traducción literal y de sustitución es la última vez que mantienen relaciones sexuales antes de la última recaída de John: la intensidad y sensibilidad del original queda patente en la película gracias a la música y a la gran conexión que tienen los actores, que traspasa la pantalla. Además, mientras que en el

original Tim describe sus sentimientos al ver y acariciar el enjuto cuerpo de John, en la película se puede percibir solo con visualizar la escena.

Un ejemplo de amplificación lo encontramos cuando al principio Tim llama a Pepe para que le diga dónde estaba sentado John en la primera cena juntos; se nos está avanzando que Tim siente cierta obsesión por los detalles y, al mismo tiempo, se intuye que tiene algún problema de salud, como se descubre al final de la película, ya que se muestra cómo le falla la memoria de la que siempre alardea.

Finalmente, aunque en la película esta conversación no se produce en el mismo momento, ya que en la novela se da en uno de los viajes, mientras que en la película ocurre en casa de John (compensación), podemos comprobar que la conversación es prácticamente la misma en ambas obras (traducción literal):

INGLÉS		ESPAÑOL	
NOVELA	ADAPTACIÓN	NOVELA	ADAPTACIÓN
‘I suddenly realised how Catholic I sound.’ ‘You are a Catholic.’ ‘So you are!’ ‘It’s not an insult, Tim.’	‘Oh I sound so Catholic!’ ‘You are Catholic.’ ‘You are!’ ‘It’s not an insult, Tim.’	—De pronto me he dado cuenta de lo católico que parezco. —Eres católico. —¡Y tú también! —No es un insulto, Tim.	—Parezco un buen cristiano. —Es que lo eres. —Eso tú. —No es un insulto, Tim.

Fig. 16: Ejemplo de traducción literal.

5. CONCLUSIONES

5.1. Reflexiones sobre los resultados

Tras haber realizado el análisis cuantitativo de ambas traducciones, podemos constatar que el uso mayoritario de algunas técnicas ha sido una constante por lo que respecta a la resolución de los problemas de traducción presentes: la amplificación, la condensación, la omisión, la compensación o algunas técnicas específicas de la fraseología apenas se han utilizado.

Respecto a la fraseología, como ya hemos comentado, se ha intentado mantener la riqueza estilística del original en el TM de la novela aplicando la técnica UF>UF mayoritariamente, pero esto no siempre ha sido posible en el doblaje, donde predomina la técnica UF>No UF por las restricciones de esta modalidad de TAV.

En cuanto al lenguaje coloquial y el argot, sí que se han buscado opciones con el mismo grado de informalidad y la misma fuerza expresiva, aplicando principalmente la técnica del equivalente funcional.

Por otra parte, los antropónimos no se han traducido, pero para los apelativos se han buscado equivalentes funcionales. Respecto a los topónimos, aunque la tendencia actual es no traducirlos, excepto si cuenta con una adaptación arraigada, hemos comprobado que la traducción de la novela no sigue un único criterio, ya que adapta los italianos (Roma o Florencia), pero no Sydney, que también tiene una adaptación arraigada. Mientras tanto, la traducción para el doblaje es adecuada; solo aparecen topónimos australianos, que no suelen tener adaptaciones, por lo que no entrañaba la misma dificultad.

Con respecto a los referentes culturales, se han utilizado mayoritariamente las técnicas más extranjerizantes. De manera general, se han neutralizado casi todos los referentes que incluían alguna marca australiana, pero los títulos de canciones o nombres de bares, por ejemplo, se han conservado, mientras que los nombres de instituciones u organizaciones se han traducido literalmente.

5.2. Revisión de los objetivos e hipótesis

En primer lugar, consideramos que hemos alcanzado los objetivos que propusimos en un primer momento, puesto que hemos reforzado la capacidad de trabajo autónomo y hemos

elegido un objeto de estudio que contaba con unas características determinadas, a partir del cual hemos hecho una revisión teórica y creado una base de datos con los diferentes problemas de traducción. Con todo ello hemos logrado analizar las traducciones, que era el principal objetivo del trabajo y, así, hemos demostrado haber adquirido las competencias del grado.

En segundo lugar, por lo que respecta a las hipótesis, podemos afirmar que solo la segunda se ha corroborado. La primera hipótesis afirmaba que se sigue una estrategia de traducción *queer*, pero hemos constatado que, a pesar de mantener los términos *queer*, solo en algunos casos se ha apostado por resistir a las convenciones aceptadas. Por lo tanto, podemos concluir que esta hipótesis solo se cumple parcialmente.

Al afrontar los encargos, las traductoras desempeñaban un papel vital a la hora de representar la diversidad del colectivo LGTB: tenían en sus manos la posibilidad de desarrollar una imagen inclusiva, sin reescribir el texto, apostando por la disrupción y la compensación. Conviene remarcar que tampoco en el momento en que se tradujo la novela algunos términos asociados al colectivo estaban normalizados ni gozaban del reconocimiento social que sí tienen actualmente. En consecuencia y como ambos TM se centran en la denotación, con algunas excepciones, podemos concluir que se ha seguido una estrategia de traducción minimizadora, según la propuesta de Démont expuesta anteriormente.

Por otra parte, la función de los localismos australianos, expresiones arcaicas o relacionadas con la clase social era situar la lengua en un lugar y un momento determinados y ser reflejo de un determinado grupo social. Sin embargo, excepto por los términos *queer* ya comentados, al optar por el español estándar contemporáneo de las traductoras, la variación lingüística, que era marginal, se ha omitido; adaptarla a la cultura meta habría sido un grave error. Por ello, la segunda hipótesis ha quedado validada.

5.3. Perspectivas de futuro

Una de las principales conclusiones que sacamos al realizar este trabajo es la importancia de abogar por la interdisciplinariedad en la investigación. En primer lugar, la unión entre la Traductología y las diferentes ramas de las Ciencias Sociales, como la Sociología o la Antropología, puede desembocar en trabajos innovadores. En este trabajo hemos

relacionado la teoría *queer* y la traducción, y sería interesante analizar otras novelas y películas similares, sobre todo de otras épocas, para determinar la estrategia que se seguía y cómo ha evolucionado con el paso del tiempo.

En segundo lugar, aunque ya están unidas a través del doblaje, hemos establecido una relación diferente entre la Traductología y los estudios sobre el cine. Profundizar en la propuesta de aplicar las técnicas de traducción al proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria nos proporciona una nueva herramienta de análisis que podría contribuir a un avance de los estudios sobre traducción audiovisual.

En definitiva, aunque nos habría gustado tratar estos temas en profundidad, no ha sido posible por la limitación de espacio, pero la apuesta por estas simbiosis podría marcar un nuevo rumbo para la Traductología.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Bibliografía de las obras analizadas

- Armfield, Neil (Dirección) y Tomas Murphy (Guion). 2015. *Holding the Man*. Australia: Goalpost Pictures. Traducida para el doblaje en español peninsular por Marta Escartín.
- Conigrave, Timothy. 1995. *Holding the Man*. Australia: Penguin Books Australia.
- Conigrave, Timothy. 2002. *Amando en tiempos de silencio*. Barcelona y Madrid: Editorial EGALES. Traducción de Ana Alcaina.

6.2. Bibliografía de las fuentes de consulta

- Agost Canós, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Álvarez Calleja, María Antonia. 1997. «El factor creativo en la traducción literaria». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 19, 1: 7-14.
- Arregui Barragán, Natalia. 2006. «El espacio autobiográfico en traducción literaria». En *Espacio y texto en la cultura francesa = Espace et texte dans la culture française*, 3, coord. por Arráez Llobregat, José Luis y Ángeles Sirvent Ramos. Alicante: Universidad de Alicante.
- Baer, Brian James y Klaus Kaindl. 2018. *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*. Nueva York: Routledge.
- Baldo, Michela. 2018. «Queer Translation as Performative and Affective Undoing: Translating Butler's *Undoing Gender* into Italian». En *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*, eds. Baer, Brian James y Klaus Kaindl. Nueva York: Routledge.
- Cambridge University Press. 2020. *Cambridge Dictionary*.
<https://dictionary.cambridge.org/>
- Chaume Varela, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- —. 2005. «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual». *Puentes* 6: 5-12.
- —. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- Collins Dictionaries. 2020. *Collins English Dictionary*.
<https://www.collinsdictionary.com/>

- Démont, Marc. 2018. «On Three Modes of Translating Queer Literary Texts». En *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*, eds. Baer, Brian James y Klaus Kaindl. Nueva York: Routledge.
- Enríquez Aranda, María Mercedes e Inma Mendoza García. 2014. «Los géneros literarios y la traducción. Aproximación a nuevas formas de creación literaria y traducción en tiempos de crisis». *Futhark: revista de investigación y cultura* 9: 85-120.
- Fernández Urtasun, Rosa. 2000. «Autobiografías y Poéticas: confluencia de géneros narrativos». *RILCE: Revista de filología hispánica* 16, 3: 537-556.
- García Gavín, Santiago. 2013. «Traducción dramática frente a traducción literaria». *Babel A.F.I.A.L.: Aspectos de filología inglesa y alemana* 22: 89-116.
- García Luque, Francisca. 2005. «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología». *TRANS: revista de traductología* 9: 21-35.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Leys, Simon. 2016. «La experiencia de la traducción literaria». *Letras libres* 18, 206: 6-12. Traducción de José Manuel Álvarez-Flórez.
- Marco Borillo, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Barcelona: Eumo.
- Merriam-Webster. 2020. *Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/>
- Moya, Virgilio. 1993. «Nombres propios: su traducción». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 12: 233-248.
- Oltra Ripoll, Maria D. 2005. «The translation of cultural references in the cinema». En *Less Translated Languages*, eds. Branchadell, Albert y Margaret Wells Love. Ámsterdam: John Benjamins.
- —. 2016. *La traducció de la fraseologia en obres literàries contemporànies i les seues adaptacions cinematogràfiques (anglès-català/espanyol)*. Tesis Doctoral. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. <https://www.tdx.cat/handle/10803/364784>
- —. 2019. *Les tècniques de traducció*. Utilizado en TI0949 – Traducción General C (Francés) – A1 (Catalán) (II). Powerpoint. Aula Virtual: Universitat Jaume I.
- Oxford University Press. 2020. *Oxford Learner's Dictionaries*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

- Real Academia Española. 2019. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>
- —. 2020. *Diccionario panhispánico del español jurídico*. <https://dpej.rae.es/>
- Santaemilia, José. 2018. «Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a *Queer Turn* in Rewriting Identities and Desires». En *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*, eds. Baer, Brian James y Klaus Kaindl. Nueva York: Routledge.
- Savci, Evren. 2018. «Ethnography and Queer Translation». En *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*, eds. Baer, Brian James y Klaus Kaindl. Nueva York: Routledge.
- Sevilla Muñoz, Julia y Carlos Alberto Crida Álvarez. 2013. «Las paremias y su clasificación». *Paremia* 22: 10-114.
- Steenmeijer, Marten. 2016. «Sobre la traducción literaria y la identidad del traductor». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 4, 2: 281-292.

7. ANEXOS

7.1. Bases de datos

Base de datos de la novela:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1YVITnRYzpmaPrxCibOwnXU0SxKWxAuFzH3J6ukskttc/edit?usp=sharing>

Base de datos de la película:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1b9DJz0PpHOsQjTACr_7iqCFYikDuLcl4Zj42UyUBCI/edit?usp=sharing

7.2. Análisis de la adaptación aplicando las técnicas de traducción

Ejemplo 1: La primera vez que mantienen relaciones sexuales es en un retiro espiritual en la novela, mientras que en la película es en casa de Tim. Se han utilizado la creación discursiva y la elisión, ya que el retiro espiritual no aparece en el filme y esto, a su vez, implica un cambio en el contenido original.

Ejemplo 2: En la novela se narra el momento en que Tim recibe el coche de su abuela para que pueda conducir y, a continuación, la primera vez en que Tim hace de activo en la cama en su casa. En la película fusionan los dos momentos y aprovechan la aparición del coche para que la escena sexual se produzca dentro del mismo. Aplican, pues, la técnica de la compensación y la de la creación discursiva.

Ejemplo 3: La carta por la que John y Tim comienzan a tener problemas familiares aparece bastante resumida en la película, por lo que se aplica la compresión lingüística, como podemos ver en la siguiente tabla:

INGLÉS		ESPAÑOL	
NOVELA	ADAPTACIÓN	NOVELA	ADAPTACIÓN

<p>Dear John,</p> <p>It's 4:30 in the morning and I can't sleep. I'm confused about what happened tonight. I think I went too far too soon when I undid your jeans. All I can say is I'm sorry. I don't want to put pressure on you to have sex or anything like that, especially if you don't feel ready. I love you and if all we ever do is hug, that is enough for me. When I give you this letter, I won't say anything. When you are ready, talk to me.</p> <p>Yours sincerely,</p> <p>Tim</p>	<p>Dear John,</p> <p>I think I went too far too soon when I reached into your daks.</p>	<p>Querido John,</p> <p>Son las 4:30 de la mañana y no puedo dormir. Me siento confuso por lo ocurrido esta noche. Creo que fuimos demasiado lejos y demasiado pronto cuando te desabroché los vaqueros. Sólo puedo decirte que lo siento. No quiero presionarte para nos acostemos ni nada parecido, sobre todo si no te sientes preparado. Te quiero, y si lo único que hacemos es abrazarnos, con eso me basta. Cuando te dé esta carta, no digas nada. Cuando estés preparado, habla conmigo.</p> <p>Besos, Tim</p>	<p>Querido John,</p> <p>Creo que me precipité al tocar tus partes.</p>
--	---	---	--

Ejemplo 4: Si bien no se reemplazan todos los elementos lingüísticos por los paralingüísticos, en la escena en la que Tim va en busca de John después de que sendos padres les impidan estar juntos, la imagen prevalece por el impacto visual que tiene (sustitución): en vez de una llamada telefónica, como ocurre en la novela, la conversación tiene lugar en la ventana de la habitación de John; solo les separa una mosquitera que representa lo cerca que se sienten y, a la vez, todo lo que les impide seguir la relación.

Como la manera en que se representa esta escena dista bastante del texto original, la creación discursiva también sería una técnica que se ha aplicado.

Ejemplo 5: La conversación en la que el padre de Tim explica que el de John ha descubierto la carta que Tim le escribe a John y va a su oficina a recriminarle que Tim ha corrompido a John se reproduce de manera fiel (traducción literal). No obstante, encontramos una pequeña diferencia: en la película, la escena representa la salida del armario de Tim con su familia, pero en la novela ese momento ya se ha producido anteriormente. Así pues, la introducción de este elemento hace que también se aplique la técnica de la compensación.

Ejemplo 6: En general, la técnica de la creación discursiva es muy empleada. En la novela se narran todas las recaídas de ambos, mientras que la película se centra sobre todo en la enfermedad de John y solo muestran los primeros síntomas de que Tim también está enfermo, aunque al final de la película se haga evidente, porque, de hecho, murió días después de finalizar su autobiografía.

Ejemplo 7: Otro ejemplo de sustitución y, a la vez, de creación discursiva es la escena en que los protagonistas están solos en casa de John, con música de fondo y fotos y vídeos de la infancia de John en la pared; se ponen delante del reproductor, por lo que las fotos y vídeos comienzan a proyectarse por sus cuerpos. Con esta escena, que no aparece en la novela, se pretende representar la intimidad y la confianza que tienen el uno con el otro.

Ejemplo 8: También se aplica la técnica de la compensación cuando Bob va a visitar a su hijo John al hospital, ya que en la película Tim le acaba de cortar el pelo y juega con la calva, cuando en el original ya lo tenía cortado y no juega en ese momento, sino cuando le dan el alta, en su casa. Además, aprovechan la visita para hablar del testamento de John, cosa que no ocurre en la novela ese mismo día. A excepción de estos detalles, el juego con la calva, la visita y la conversación sobre el testamento son bastante fieles; por tanto, estaríamos hablando también de traducción literal.

Ejemplo 9: Su amigo Peter Craig, que es enfermero, viaja desde Melbourne para pasar unos días con ellos y cuidarlos cuando le dan el alta a John, pero en la película la ayuda que les proporciona es como enfermero del hospital. La película hace creer que no han

mantenido el contacto, pero en el original no es así, porque son amigos íntimos. Así pues, es otro ejemplo de creación discursiva.

Ejemplo 10: El momento de la muerte de John es bastante preciso (traducción literal), aunque en la novela también está Pepe velando a John, mientras que en la película están la madre y Tim y, en el último momento, el padre. También pasan muchos amigos a despedirse de él, detalles que se omiten en la adaptación.

Ejemplo 11: El final de la película transcurre a gran velocidad y se omiten muchos momentos, como la despedida a John que organiza Tim en su casa, con su familia y sus amigos (elisión), aparte del funeral oficial, que sí aparece en la película.

Ejemplo 12: Como ya hemos mencionado, el final de la novela es una carta de despedida a John, que en la adaptación se divide al principio y al final, lo que en narratología se conoce como *in extremis*. Como la carta de la novela es más larga y en la película no solo aparece al final, las técnicas que se han aplicado son la compresión lingüística y la compensación.

NOVELA	ADAPTACIÓN
<p>Dear John,</p> <p>I am sitting in the garden at the back of my hotel surrounded by orange trees and bougainvillea. After the madness of the northern cities, the island of Lipari is paradise.</p> <p>I associate so many things here with our time in Italy, even the cafe where we bought our first real gelato, but they are not even the cafe where we bought our first real gelato, but they are not the same without you. I'm not aware of your absence as much as I would have thought, although I wonder what all the tourists thought of me as I sat in the Duomo in Florence, open weeping.</p>	<p>Dear John,</p> <p>Lipari is paradise. I seem to be doing many of the things I want to do before I die. I am writing this from the garden at the back of my hotel, surrounded by orange trees and bougainvillea.</p>

Here on Lipari is where I most miss you. I think you would have loved this place. It's warm and very strong, and the Liparoti are very amiable. You would almost think you were on a Greek island, but the whirr of Vespas ridden by the ragazzi places you smack bang in Italy.

Margaret and I visited the island of Salina yesterday, the island where your grandparents were born, and Margaret's husband's grandparents. It was a bit like a private pilgrimage. It is almost barren, lots of rock and caper bushes. The café is only open for an hour and you can understand why they emigrated.

The most unnerving thing: here on Lipari is a beautiful boy who works in the bar in our hotel. He is so like you he could easily be one of your brothers. Margaret asked, 'Tim, have you seen the boy behind the bar? Don't you think he is like John?'

'I do but I thought I was seeing things.'

He was born here but his family is not Caleo. He is so gentle and so shy. We try to talk but he speaks Liparota, a dialect I can't understand. He occupies my dreams: I fall in love so easily these days.

Life is pretty good at the moment: I have my health and seem to be doing many of the things I want to do before I die, including hiring a Vespa and circumnavigating the island twice. I kept thinking John would love this, and then I remembered you would never have let me do it.

I guess the harder thing is having so much love for you and it somehow not being returned. I develop crushes all the time but that is just misdirected need for you. You are a hole in my life, a

I visited the island of Salina yesterday, the island where your grandparents were born. It was a bit like a private pilgrimage. The café is only open for an hour and you can understand why they emigrated.

Here in Lipari is where I most miss you. I think you would have loved this place. It's warm and very strong.

There is a beautiful boy who works at the hotel here. He occupies my dreams. But that is just misdirected need for you.

You are a hole in my life. A black hole. Anything I place there cannot be returned. I miss you terribly.

black hole. Anything I place there cannot be returned. I miss you terribly. <i>Ci vedremo lassù, angelo.</i>	<i>Ci vedremo lassù, angelo.</i>
---	----------------------------------

Ejemplo 13: Al final, la canción *Let's stick together*, de Bryan Ferry, que Tim le regala a John en la novela, suena mientras ponen los créditos finales de la película. El canal acústico permite que podamos escuchar la canción. Por este motivo, hablamos de sustitución. Pero no solo eso, ya que el hecho de situar la canción en un lugar distinto de la obra original hace que hablemos a la vez de compensación.

7.3. Índice de figuras

Figura 1: Esquema de la clasificación de los géneros audiovisuales de Agost (1999).

Figura 2: Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica, según la propuesta de García Luque (2005).

Figura 3: Las UF como problemas de traducción (Oltra 2016).

Figura 4: Clasificación de las unidades fraseológicas (Corpas 2003).

Figura 5: Clasificación de los referentes culturales (Oltra 2005).

Figura 6: Lista de técnicas de traducción con ejemplos (adaptación de Oltra 2019).

Figura 7: Técnicas de traducción específicas para las UF (Oltra 2016).

Figura 8: Técnicas de traducción específicas para los referentes culturales (Chaume 2012).

Figura 9: Hojas de las bases de datos de nuestro corpus de análisis.

Figura 10: Captura de la base de datos de nuestro corpus de análisis.

Figura 11: Recuento de las técnicas empleadas para las UF.

Figura 12: Recuento de las técnicas empleadas para los referentes culturales.

Figura 13: Recuento de las técnicas empleadas para el argot.

Figura 14: Recuento de las técnicas empleadas para los términos *queer*.

Figura 15: Recuento de las técnicas empleadas para los nombres propios y apelativos.

Figura 16: Ejemplo de traducción literal.